

Le cinéma français face à la violence : du *New French Extremism* à une violence intériorisée

Depuis les vagues successives de violences urbaines qui ont marginalisé les banlieues, sociologues, journalistes, historiens, universitaires s'interrogent sur le sens à donner à ces évènements. Sujet polémique entre discours catastrophiques (Bauer and Raufert 2002) et dénonciations de dérives politiques et médiatiques (Mucchielli 2001), la violence perçue comme gratuite est un spectacle surmédiatisé voire banalisé par le petit écran. La violence des émeutes peut également être interprétée comme un signal de détresse en réaction à l'exclusion sociale et raciale des jeunes principalement issus de l'immigration (Hargreaves 1995). Il s'agit d'un acte politique (Hargreaves 2007) avec des attaques ritualisées ciblant les représentants du pouvoir (la police) et de la mobilité sociale (les voitures). Le cinéma peut-il proposer un contre-discours en réaction aux stéréotypes négatifs qui associent la banlieue à la violence et au crime (Ervine 2013)? « En 1995, j'étais naïf : je pensais que *La Haine* allait résoudre des problèmes. Le film n'a rien changé » (De La Valette 2014). Voilà le triste constat que fait Mathieu Kassovitz, vingt ans après la sortie du film culte *La Haine* qui avait pourtant voulu alarmer l'opinion publique de la stigmatisation des banlieues dépeintes comme une bombe sociale au compte-à-rebours déclenché. Quel bilan faire du cinéma alors que la violence urbaine fait place à la violence terroriste ? Suite aux attentats de *Charlie Hebdo*, Kassovitz avait déclaré vouloir réaliser *La Haine II*, pour ensuite se rétracter : « Le film que j'ai envie de faire aujourd'hui ne sortirait jamais au cinéma, il serait trop agressif. Il parlerait de toutes les violences [...]. Les infos disent tout et font très bien le travail. On ne peut pas faire de cinéma avec ça » (Bouchareb 2015). Existe-t-il une limite politique ou morale à la représentation de la violence au cinéma en fonction de la nature de cette violence?

Un certain nombre de réalisateurs français (Catherine Breillat, Claire Denis, Gaspar Noé, Bruno Dumont entre autres), souvent regroupés sous le terme *New French Extremism*, ont choisi de mettre en scène de manière extrême depuis le début du XXIème siècle la violence sous toutes ses formes : physique, psychologique, morale, individuelle, collective. Ils offrent un corpus de films jugés transgressifs et polémiques, inspirés autant par le cinéma d'horreur que les jeux vidéo ou les actes terroristes. Pour mettre en scène la violence *au* cinéma (à travers les thèmes du film, de la violence physique individuelle à la violence sociale collective) faut-il utiliser une mise en scène visuelle et sonore violente envers le spectateur (la violence *du* cinéma) ? Comment expliquer et justifier cet extrémisme dans le contexte français ?

Nous examinerons tout d'abord la spécificité de la censure française pour mieux cerner les tenants et les aboutissants du *New French Extremism* tout en questionnant les limites d'une violence cinématographique qui se veut terrorisante dans une société où la violence ne cesse d'être banalisée par les médias. Cette tendance de la violence extrême *au* cinéma et *du* cinéma semble constituer une étape importante du cinéma français. Le but de cet article est cependant de montrer comment certains films récents, en réaction, ont choisi délibérément de répondre à cette violence sociale et physique extrême en mettant en scène la résilience, comprise comme une violence intériorisée, recyclée en une énergie contrôlée au-delà de la violence initiale et de ses conséquences négatives. Tout en étant présente de manière sous-jacente comme thème du film renvoyant à une réalité historique ou sociale, la violence *au* cinéma sera mise en scène comme une lutte, une énergie, un conflit, plus symbolique et mentale que physique, sans recourir à la violence *du* cinéma. Pour illustrer ces deux tendances du cinéma face à la violence, il convient de revenir sur l'évolution du film de banlieue en relation au *New French Extremism* pour comprendre comment le cinéma a pu participer à la stigmatisation des banlieues. En conséquence, le cadre de la banlieue constitue un espace incontournable pour proposer une nouvelle représentation de la violence recyclée, à l'exemple du film de Céline Sciamma *Bande*

de filles (2014) dont nous analyserons plus précisément les enjeux cinématographiques. Comme dans d'autres films récents, la violence intériorisée aura pour cadre cinématographique des espaces utopistes permettant un *au-delà* de la violence réelle : la violence destructrice en se transformant cinématographiquement en conflit constructif pour l'individu dans le groupe efface de l'espace présenté sur l'écran tout signe d'une violence historique ou sociale à laquelle il fait pourtant référence. Pour étayer notre proposition, nous prendrons l'exemple de certains films de guerre pour montrer comment ils placent au cœur de leur mise en scène la guerre contre les images de violence plutôt que la représentation de la violence de la guerre.

De la censure au *New French Extremism* : une violence banalisée ?

Alors qu'auparavant seule la télévision était accusée de banaliser une violence à répétition afin d'augmenter l'audimat (Frau-Meigs and Jehel 1997), le cinéma, aujourd'hui, n'est plus épargné. Il serait même le principal moteur de violence aux conséquences tragiques sur les jeunes, comme nous le rappellent régulièrement les médias amplifiant la corrélation entre tueries et films. Mais faut-il censurer le cinéma alors qu'avec Internet la circulation des images ne cesse de se complexifier et leur violence de toucher un public de plus en plus jeune ? L'analyse que fait Laurent Jullier dans *Interdit aux moins de 18 ans, morale, sexe et violence au cinéma* (2008) est pionnière en la matière puisqu'elle questionne le plus grand nombre d'acteurs sociaux possibles (Commission de classification, Société des réalisateurs de films, critiques de cinéma, psychologues, philosophes, etc). Elle a le mérite de nous rappeler qu'un des grands paradoxes français, c'est d'imposer un classement par une commission consultative mais nécessaire à l'octroi d'un visa d'exploitation, restreignant la projection par âge, alors que les autres médias (presse, jeux-vidéos, Dvd, internet) ont un système d'auto-classification par les éditeurs et diffuseurs. Doit-on conclure que le cinéma nécessite un contrôle plus étatique

car plus menaçant tandis que l'impression de formatage de la télévision rassurerait le public ? Alors que « [n]ulle caractéristique plastique ne sépare l'image d'un cadavre au JT de l'image d'un cadavre au cinéma » (Jullier, 97), la violence au cinéma est jugée différemment, selon notamment le niveau de distanciation de la mise en scène, la logique propre de la narration, le contexte historique du film justifiant l'inclusion de scènes difficiles à voir. Contrairement aux procédures en place dans les pays anglo-saxons qui jugent des images *per se* (toutes les scènes de meurtre se valent, qu'elles apparaissent dans un film ou un jeu vidéo), ces images, en France, sont analysées au sein de leur œuvre, en prenant en compte la dimension créatrice (Jullier, 99). C'est ce qui justifia que le film d'horreur américain *Saw III* (Darren Lynn Bousman, 2006) écope d'une interdiction aux moins de 18 ans alors qu'*Irréversible* (Gaspar Noé, 2002) ne soit interdit qu'aux moins de 16 ans malgré une scène de défiguration et un viol filmé en plan séquence. « Le cinéma reste encore le dernier espace de liberté, il dérange parce qu'il fait réfléchir, parce qu'il prend des risques (des risques calculés dans le cas de productions américaines, le public sait où on l'emmène donc il accepte tranquillement) [...]. C'est lorsqu'une image fait sens qu'on est mal à l'aise » (Jullier, 46). Ce commentaire est tout à fait révélateur de la défense de l'exception culturelle française vis-à-vis de l'industrie américanisée du cinéma. L'acte de réfléchir serait ainsi conséquent d'une réaction de malaise, justifiant l'utilisation d'images violentes dans des productions risquées, entendons le *New French Extremism*, contrairement aux productions américaines à la violence codifiée qui ne permettraient pas de penser car trop formatées. On comprend mieux dès lors la possible émergence d'un cinéma de la violence extrême en France, sous couvert de cinéma d'auteur, tout en doutant du bienfondé de la censure étatique qui préfère s'attaquer à la violence codifiée des films d'horreur à laquelle les jeunes sont pourtant habitués. Mais outre la particularité de la censure française comment expliquer un tel recours à la violence au cinéma ?

En réaction à un immense flux d'images qui s'interpénètrent, se renvoient une même violence au-delà des supports, assisterait-on à un nécessaire retour au cinéma pour transgresser les limites du regard dans l'horreur et ainsi proposer une nouvelle sensorialité pour éveiller les sensations physiques du spectateur trop passif face à une violence quotidienne banalisée? Selon cette hypothèse et d'après certaines études (Desbarats 1996, Mongin 1997), on passerait d'une violence *au* cinéma à la violence *du* cinéma suite à une progressive désensibilisation face à une violence présentée comme un nouvel état de nature. Il est vrai que, au moins depuis 1994 (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino ; *Léon*, Luc Besson), la violence semble davantage indéterminée, omniprésente, indénouable, sans origine ni fin, confondant agresseur et agressé (alors qu'avant elle était cadrée par les règles des genres cinématographiques du western ou du film de guerre par exemple). Seul l'exercice d'une violence supplémentaire permet la survie, d'où l'individu violent devenu monstre ou serial killer. On est ainsi passé de la saturation de la violence civile à sa naturalisation au cinéma. Quant à sa mise en scène, comme l'analyse très justement Mongin dans *La Violence des images* (1997), elle entraîne deux modalités déclinées par la surenchère et le cynisme : le nettoyage en tuant, comme dans *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), et la dérision en se moquant, comme dans *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994). En France les réalisateurs ont tendance à s'inspirer de faits réels avec des personnages réagissant à la violence qui les entoure de manière exponentielle. C'est par exemple le cas de Jacques Mesrine et sa mégalomanie consécutive à la guerre d'Algérie (*L'Instinct de mort*, *L'Ennemi public n° 1*, Jean-François Richet, 2008), et du surnommé « tueur de l'Oise », ancien gendarme et tueur en série (*La Prochaine fois je viserai le cœur*, Cédric Anger, 2014). S'impose néanmoins un même type de personnage qui cherche soit à être le centre de l'attention par sa violence destructive, soit à se cacher de tous. Quant au cynisme typique de Tarantino, on retrouvera sa variante pseudo-réaliste avec le faux documentaire belge *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, 1992) dont

l'humour noir cache une critique du voyeurisme du public de télé réalité. Tous ces films illustrent bien une violence terroriste et terrorisante d'un personnage « dévoreur d'images » qui « refuse le contact : soit il s'en protège, soit il s'impose par le biais du petit écran comme l'unique acteur de la pièce » (Mongin 1996, 24). Depuis l'analyse de Mongin le *New French Extremism* s'est imposé dans le paysage cinématographique international, repoussant à des niveaux inégalés la limite des tabous (viols, cannibalisme, défiguration, nécrophilie, inceste) et l'extrémité graphique de leur mise en scène. Comment expliquer cet extrémisme ?

Lorsque dans le numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, sorti après la tuerie de *Charlie Hebdo*, les critiques s'inquiètent de la propagation d'images orchestrées par les terroristes suivant des modes de production inspirées d'Hollywood « dans le but d'exhiber leur goût de la mort, leur jouissance à tuer, avec des plans subjectifs pareils aux cadrages des jeux vidéo en mode FPS (First-person shooter) » (Tessé 2015, 8), c'est finalement la violence *du* cinéma dans son ensemble qui est accusée, le *New French Extremism* inclus. Cette « captation sans regard » d'une caméra assassine qui s'apparente au point de vue du serial killer ne fait que se placer dans la lignée des films évoqués ci-dessus. S'il en résulte une « esthétisation de la guerre » qui offre « au spectateur le sentiment d'être dans le feu de l'action » (Zabunyan 2015, 61), on ne peut que s'inquiéter d'une fascination pour la violence, réactivant par là-même un vieux débat sur la réception des images brutales et leur fonction cathartique. À la différence de ces modes de productions formatées qui placent le spectateur dans un espace cinématographique familier, le *New French Extremism* vise par la violence un public perçu comme trop désintéressé et passif. Il cherche à le brutaliser visuellement, narrativement, à déstabiliser ses repères spatio-temporels, sensoriels jusqu'au point de provoquer l'évanouissement, le vomissement pour qu'il prenne conscience de l'ambiguïté de sa position face à la violence qu'il accepte de regarder. Ce « cinéma du corps » (Palmer 2011), de la « sensation » (Beugnet 2007) met souvent au centre du débat le corps du spectateur mais ce n'est pas en cela que réside son originalité. C'est

en cherchant à réveiller un engagement sensoriel pour lier le viscéral à l'intellect que ces cinéastes relancent le débat sur la violence, l'affect et l'éthique, justifiant par là même le recours à une violence extrême. En s'identifiant à des victimes devenues héros abjects, le public est amené à redéfinir les limites de son humanité, à ébranler ces certitudes morales. En peinant à regarder ces images insoutenables, il redevient citoyen responsable reconnaissant son droit ou son devoir de ciller des yeux. Nous comprenons mieux dès lors comment l'Etat, sous couvert d'exception culturelle française, continue de cautionner des films d'auteur à la violence extrême alors qu'en même temps, face notamment à la propagation des vidéos djihadistes, il place au centre de ses priorités politiques l'éducation aux images pour enrayer la rhétorique de la terreur. Ne faut-il pas néanmoins se demander si ce cinéma qui cherche à aller au-delà des limites visuelles et auditives n'a pas lui aussi ses limites. Si l'impact de sa violence dépend principalement du choc qu'il provoque par sa nouveauté, le public habitué aux nouvelles techniques numériques, aux images de synthèse qui repoussent les limites du vraisemblable pourra-t-il encore y être sensible ?

Privilegié par un système de censure particulier à la France, le *New French Extremism* trouve son sens appréhendé comme miroir du contexte historique spécifique du malaise français, reflexe compensateur contre la précarité, le capitalisme sauvage, le désengagement social, le racisme et la misogynie. En se positionnant contre la morale, l'explication psychologique, les critères de beautés stéréotypés, la sous-représentation des marges, ces films renforcent l'identification viscérale avec l'histoire appréhendée sous le mode de la confusion, de la déliaison, du démembrement du corps social. Selon Beugnet (2011) le *New French Extremism* est un miroir des enjeux politiques vécus comme une blessure vive alors qu'après-guerre l'Histoire était traduite par un réalisme social pour permettre une compréhension des conflits politiques. On peut toutefois se demander quelles réponses apportent ces films (où dominant la confusion des sens, le ressenti avant la compréhension) au malaise français. Ces

films ne cessent d'alimenter la violence *au* cinéma et *du* cinéma au détriment de l'efficacité de la pensée, brouillée par les sens, de la responsabilité nécessaire du vivre-ensemble comme nous l'ont rappelé brutalement les attentats de *Charlie Hebdo* et les marches républicaines qui s'en suivirent. La France apparaît pourtant divisée avec une sur-mobilisation lors de ces marches des catégories moyennes et supérieures, et une sous-mobilisation des jeunes des banlieues (Todd 2015). Il est certainement trop tôt pour analyser les conséquences de ces événements sur la société et la production cinématographique mais la banlieue continue de représenter presque à elle seule tous les enjeux de la violence présente et à venir en France. Faut-il pour autant choisir la violence extrême *au* cinéma et *du* cinéma comme le suggère Kassovitz ? La banlieue peut-elle être le cadre d'une nouvelle représentation intériorisée de la violence au cinéma ?

Le statut des banlieues : une violence dépassée ?

Palme d'or 2015, *Dheepan*, le dernier film d'Audiard, relance la polémique sur la stigmatisation des quartiers sensibles vingt ans après *La Haine*. Trois réfugiés sri lankais fuyant la guerre civile se retrouvent dans une banlieue parisienne délabrée, théâtre du trafic de drogue et de la violence des dealers. Seule la violence emmagasinée de l'ancien tigre tamoul permettra la survie de la famille dans cet univers proche de la guerre civile grâce aux armes de guerre (machettes, flammes et explosions). Revendiquée par Audiard comme un « décor de cinéma » qui ne participe d'aucun « constat social » (TroisCouleurs 2015), la banlieue est finalement nettoyée au karcher, ou, plutôt purifiée par le feu, actualisant le projet énoncé par Sarkozy en 2005. *Dheepan* sera pour cette raison l'objet d'indignation de la part des critiques. La représentation irresponsable et simpliste (sans nuance politique, religieuse, sexuelle) légalise le seul recours à la violence (Pireyre 2015). Le film sera également accusé par les

urbanistes de « surfer sur la vague médiatique » en montrant une banlieue qui n'existe pas : « sans employés des HLM ou de la Ville, sans travailleurs sociaux, sans associations et sans commerces » (Lacape 2015). A la frontière du film d'action et du film de gangster, *Dheepan* est l'exemple extrême d'un cinéma qui continue de marginaliser les banlieues en oblitérant la question de la discrimination ethnique que le film de banlieue avait su révéler.

En 2005, les analyses de Carrie Tarr dans *Reframing Difference* marquent un tournant dans la compréhension de l'émergence des films de banlieue et du cinéma beur. Tarr distingue les réalisateurs non-beurs (comme Kassovitz) qui ont surtout amplifié une violence essentiellement masculine (entre jeunes et policiers) des réalisateurs beurs qui ont eu tendance à se focaliser sur les questions d'intégration. Au-delà de la violence urbaine, l'affaire du voile suivie du vote de la loi sur les signes religieux dans les écoles va mettre en avant l'anxiété française face à l'intégration sociale des personnes issues de l'émigration (Hargreaves 2007). C'est dans ce contexte socio-historique tendu que les jeunes des banlieues issus de l'immigration (principalement maghrébine) sont présentés par les medias comme les acteurs de la violence. Les films de banlieue vont au contraire chercher à les montrer comme victimes de cette violence urbaine et les cinéastes beurs plus spécifiquement comme victimes de la violence du discours républicain de l'assimilation (Durmelat and Vinay 2012). Les études postcoloniales et de genre ont permis de montrer une représentation de la diversité et également de la violence auxquelles ils font face prise dans les relations complexes de genre, classe, origine ethnique. Aujourd'hui le cinéma beur est sorti du cadre de la banlieue pour être analysé comme une production transnationale et transculturelle (Higbee 2007, 2013). Le film de banlieue est quant à lui perçu comme un « genre instable », selon Milleliri (2011): il permet d'envisager les mutations de la société française et de nuancer une définition trop schématique et fataliste du genre et de la réalité sociale évoquée de manière lacunaire. Il a premièrement donné une visibilité nouvelle à la jeunesse masculine des cités HLM puis aux filles à partir des

années 2000. Selon Milleliri, une énergie positive nouvelle domine, « terreau d'une possible émancipation culturelle et sociale, cependant réservées aux femmes ».

Cette vision optimiste qui prend en compte l'évolution thématique du film de banlieue sans se concentrer sur la question de la violence doit être nuancée par les études subalternes issues des théories postcoloniales. Le film de banlieue peut-il réellement résister au discours hégémonique politico-médiatique qui stigmatise les banlieues sans recourir aux stéréotypes mêmes de ce discours (Ervine 2013) ? Trop souvent, pour dénoncer les causes sociales de la violence (chômage, incertitude du futur, racisme, marginalisation), les films de banlieue font état de la spirale de la violence. Que la violence soit progressive et généralisée (l'explosion de violence finale entre bandes rivales mise en parallèle avec la lutte révolutionnaire dans *Ma 6-T va crack-er*, de Jean-Francois Richet, sorti en 1997) ou ponctuelle (un père dépassé par l'émancipation des jeunes qui frappe une de ses filles dans *Des poupées et des anges*, de Nora Hamdi, 2008), il y a allégeance avec le discours hégémonique. Certes l'opposition binaire (français/étranger, jeune/police, homme/femme) a été remplacée par une définition plus complexe de l'hybridité des identités multiples mais la représentation des banlieues demande toujours une délicate négociation de la part des réalisateurs pour éviter une actualisation involontaire des stéréotypes. La tendance à idéaliser certains aspects des banlieues pour inverser les clichés négatifs peut avoir comme conséquence de renforcer les stéréotypes issus du discours hégémonique.

Plus souvent associée aux comédies qu'aux films de banlieue, la représentation positive des personnages issus des banlieues s'amuse des clichés (banlieue vétuste, surpeuplée). L'humour, qui a certes pour fonction de dédramatiser les tensions sociales, semble reposer trop souvent sur les clichés, sans arriver à les renouveler. Par exemple, les réalisateurs d'*Intouchables* (Olivier Nakache et Eric Toledano, 2011) ont choisi de remplacer le personnage maghrébin à l'origine de l'histoire par un Noir qui danse, sourit, séduit et s'épanouit sans

violence dans l'hôtel particulier qu'il occupe désormais loin des banlieues. Cette réticence de la part des réalisateurs à mettre en scène un ancien chef de bande d'origine maghrébine, assez brutal mais capable de sauver la vie d'un tétraplégique, semble démontrer, malgré le message de tolérance du film, que l'acceptation par le public français de la différence dans une République multiculturelle est toute relative et peu nuancée. Dans un climat social dans lequel la population maghrébine et musulmane ne cesse d'être stigmatisée, *Intouchables* peut être interprété comme une occasion ratée de dynamiter les clichés. Pour avoir du succès, les jeunes des banlieues, selon leurs origines, semblent ne pas pouvoir tous être mis en scène de manière non menaçante (dénier de la violence, personnages toujours sympathiques et divertissants). Ainsi, la représentation des minorités dans le cadre de la banlieue continue de rester problématique malgré les efforts pour combattre les stéréotypes. L'image des banlieues violentes est malgré tout plus nuancée mais les banlieues restent un espace marginalisé, fantasme et miroir des angoisses du malaise français dans lequel les valeurs de la République laïque demandent toujours à être renégociées.

Lorsque les films prennent comme décor l'école pour contrer la violence par l'idéologie républicaine, ils ont tendance à déplacer la problématique de l'exclusion au conflit des jeunes avec les valeurs de la République (*Entre les murs*, Laurent Cantet, 2008 ; *La Journée de la jupe*, Jean-Paul Lilienfeld, 2008). Quant à la question des tensions religieuses, elle n'est traitée bien souvent qu'en filigrane. Il faut néanmoins nuancer cette tendance avec un film comme *La Journée de la jupe* qui va au contraire faire des tensions religieuses la clé de voûte de sa mise-en-scène, utilisant la cause féministe au service de l'islamophobie (Sellier 2011) et réactivant les vieux schémas classiques : vulnérabilité féminine subissant la violence de groupe masculine, mise en scène manichéenne moralisante (bien contre mal, victime contre agresseur). Quant à la question des personnages féminins, on assiste certes à un passage brutal de la misogynie au féminisme (Milleliri 2011), effaçant la figure du jeune agressif pour la plus

rassurante jeune femme moins complexée par ses origines et désireuse de réussir, mais la violence endémique de la jeunesse masculine peut également entraîner celle des filles (*La Squale*, Fabrice Genestal, 2000 ; *Regarde-moi*, Audrey Estrougo, 2007).

Si le contenu du film de banlieue évolue, une même esthétique néo-réaliste accentuant l'oppression de l'urbanisme des barres d'immeubles sur les individus s'impose chez les réalisateurs beurs et non-beurs, hommes et femmes. Même Abdellatif Kechiche (*L'Esquive*, 2004) qui prône la fluidité du français au-delà de la seule agression linguistique et la maîtrise des rôles sociaux dans une école républicaine pour tous au cœur de la banlieue enferme ses personnages dans une architecture sans horizon. Il est en définitive toujours aussi difficile de séparer la banlieue de la violence qu'elle soit physique, sociale, architecturale, verbale ou symbolique (participant d'un discours hégémonique). La banlieue constitue un espace incontournable pour proposer une approche innovante (en réaction à la violence *au* cinéma) mais en redéfinissant les cadres esthétiques du film de banlieue (la violence *du* cinéma).

Le *New French Extremism* qui s'éloigne par son esthétique du réalisme social s'est relativement peu intéressé aux banlieues, sinon en délaissant les barres d'immeubles pour les pavillons anonymes et les friches industrielles. Ces espaces, propices à des angoisses sous-terraines vampiriques (Claire Denis, *Trouble Every Day*, 2001) ou incestueuses (Leos Carax, *Pola X*, 1999), reflètent moins les préoccupations des minorités (tirillées entre assimilation et quête d'identité) que les angoisses de la société française face à la menace de la contamination (Sida, affaire du sang contaminé, métissage) et se soldent trop souvent par un meurtre sanglant, se faisant le miroir d'une sexualité qui n'arrive plus à contrôler les pulsions refoulées. Quant aux personnages beurs ou blacks, ils restent campés dans des rôles menaçants (violet, savant-fou, tueur en série) entraînant une violence extrême. Ces films problématissent ainsi la justification du recours à une telle violence mais en restent finalement prisonniers dans l'esthétique et l'idéologie. Seul Bruno Dumont, ce réalisateur parfois associé à la vague du *New*

French Extremism, a tenté de mettre en scène une violence métaphysique invisible plutôt que physique et extrêmement visible, en allégorisant des idées plus que des réalités. Lorsqu'il fait notamment se rencontrer la banlieue à travers le personnage d'un fondamentaliste musulman et le centre-ville avec une jeune mystique catholique venant de l'Île Saint-Louis (*Hadewijch*, 2009) il met en scène « la proximité de l'amour et de l'hyper violence. Que ce soit chez le bon chrétien qui vote Le Pen ou le musulman fondamentaliste » comme il le revendique (Lalanne 2009). Le film suggère qu'une même aliénation pousse au meurtre religieux ou amoureux, proposition qui a pour effet de ne pas stigmatiser les banlieues comme seul espace de violence et de questionner la friction entre violence visible et invisible, extérieure et intérieure, bestiale et spirituelle. Mais lorsque les deux personnages entrent dans le métro parisien, de retour d'un voyage en Palestine au cœur du terrorisme religieux, et qu'une bombe y explose, le film reste volontairement ambigu quant à leur rôle dans l'attentat. Ont-ils déposé la bombe ? En sont-ils les victimes ? On ne peut que rester perplexe quant à l'ambiguïté du message puisque le film se termine sur les premières images du film, celles de la jeune fille au couvent. Choisir de ne pas montrer l'attentat mais seulement ses répercussions à la surface du sol parisien, brouiller les repères temporels, c'est une manière de désorienter le public. Il se voit abandonné alors qu'il avait cru pouvoir élaborer une explication logique faisant de la religion la justification de la violence. Il se retrouve seul finalement à devoir assumer cette logique jusqu'au bout de l'histoire mais il est bien difficile d'associer le visage tranquille et reposant de la jeune religieuse et la violence évoquée. Cette violence envers le spectateur rappelle finalement les tactiques-chocs du *New French Extremism*. Elle est certes moins viscérale qu'intellectuelle et morale mais nous ne pouvons que conclure à une violence qui s'est déplacée des banlieues au contexte international du terrorisme religieux. Ce film qui certes questionne l'internationalisation de la violence n'apporte en définitive pas de nouveaux positionnements idéologiques ou esthétiques.

***Bande de filles* : une violence recyclée de la banlieue**

Bande de filles (Sciamma, 2014) propose selon nous une alternative thématique et esthétique tout à fait originale pour analyser l'évolution de la violence au cinéma. Ce film s'appuie, pour mieux le renverser, sur l'horizon d'attente d'un public habitué aux films de banlieue et à leur violence sociale et raciale. Sciamma minimise délibérément tout signe de violence extérieure, de différences ethniques en mettant en scène quatre jeunes filles françaises noires dans une banlieue parisienne. Les origines ethniques, les confessions religieuses ne sont jamais mentionnées pour définir cette bande. Cette stratégie permet à Sciamma de mettre au second plan la banlieue et d'unifier le groupe d'héroïnes plutôt que de le diviser en sous-groupes identitaires comme le fait d'ordinaire le film de banlieue (de la division « black-blanc-beur » de *La Haine* à l'opposition beurette contre jeune fille noire dans *La Squale*). Sciamma nous propose avant tout un film sur l'adolescence. Les personnages sont définis par leur âge plutôt que leur milieu social ou la couleur de leur peau, comme pouvaient l'être les personnages de *La Boum* (Claude Pinoteau, 1980), film qui a marqué toute une génération dont celle de Sciamma. Ce film s'intéressait aux mêmes métamorphoses des personnages pour sortir de l'enfance en privilégiant le point de vue des adolescents, à la seule différence qu'il s'agissait de personnages blancs de classe moyenne (groupe identitaire auquel appartient Sciamma). Ce sont les noms des personnages de Sciamma qui nous invitent à faire la comparaison. Le personnage principal Marieme choisit comme surnom Vic, écho de Victoire, le personnage joué par Sophie Marceau dans *La Boum*, une des actrices fétiches des Français qui a d'ailleurs grandi dans la banlieue sans pour autant y être associée médiatiquement ou cinématographiquement. Quant à l'amie de Marieme, que tous appellent Lady, elle se prénomme en vérité Sophie comme nous le révélera ultérieurement le film, à la surprise de ses amies et du public qui se voit finalement pris à son propre piège d'attendre un prénom aux

consonances étrangères, typique des films de banlieue. Marieme peut être perçue comme une nouvelle Marianne française, représentative d'une France multiethnique offrant enfin une place cinématographique à ces jeunes filles appelées dans le langage jeune « bounty » (noire dehors et blanche dedans en référence à la friandise à la noix de coco enrobée de chocolat du même nom).³ Elle peut aussi s'interpréter comme une Marie-Aime qui en a marre de la haine associée aux jeunes des banlieues. « Construit sur des refus », comme le déclare lors d'un entretien Sciamma (Franck-Dumas et Péron 2014), son film déjoue le nouveau phénomène très médiatique des gangs de filles et met en hors-champ la police, les différences de classe, de race, de religion et les clichés (rap, graffitis), pour se concentrer « sur des choses qu'il choisit de regarder précisément » : une violence de survie positive, contrôlée, intérieure au cœur de la banlieue. Tout l'enjeu de sa mise en scène, selon nous, repose sur la reprise de certaines scènes de films de banlieue (viol, racket, confrontation, vente de drogue) pour mieux en effacer la violence. Par exemple, la scène de racket dans *La Squale* permet à la jeune héroïne d'imposer sa loi dans un escalier sordide, coupe-gorge qui isole la victime du reste du monde, révélant au spectateur sa violence et la violence architecturale des banlieues, alors que chez Sciamma elle tient plus d'une étape ritualisée, vidée de sa violence. En se concentrant sur le visage de Marieme, la caméra nous révèle un visage feignant la menace. La victime est d'ailleurs moins terrorisée qu'impatiente de se débarrasser de Marieme qui lui bloque l'entrée du lycée à la vue de tous. C'est par ces choix esthétiques que le renversement de la violence peut se faire, déstabilisant le public qui assiste certes à une scène classique de racket mais vidée de sa substance violente. Sciamma s'éloigne du néo-réalisme qui tend à emprisonner les individus dans leur milieu social par des plans larges, préférant les plans rapprochés, intimistes, dans lesquels dominent des motifs répétés, tels que la main. Ces motifs nous invitent à une analyse

³ Pour rappel, c'est une actrice blanche, Virginie Ledoyen, qui avait été choisie pour servir de Marianne symbolique dans *Ma 6-T va crack-er* (Richet, 1997).

esthétique privilégiant l'originalité thématique et visuelle de Sciamma plutôt qu'une approche sociologique. Ainsi, la violence du frère aîné qui terrorise Marieme nous est révélée par des plans sur ses mains qui brutalisent de manière incontrôlée l'adolescente. Les métamorphoses de Marieme en Vic seront montrées avec ce même motif, un plan rapproché sur les mains de la jeune femme mais avec une violence contrôlée permettant à la jeune fille d'imposer sa force. Expulsée du lycée, la mère de Marieme lui impose de travailler comme elle en tant que femme de ménage dans le quartier de la Défense. Mais au lieu de remercier la patronne de sa mère de l'embaucher, c'est d'une poignée de main ferme qu'elle lui impose de ne pas la garder. Bouillonnant pourtant intérieurement, c'est du même geste de main contrôlé qu'elle repousse les avances sexuelles du baron du quartier pour lequel elle vend de la drogue, au risque de perdre son indépendance économique. Très justement, Sciamma montre à travers ce motif comment premièrement la violence peut s'inverser au féminin et permettre à Marieme d'accéder aux mêmes privilèges que son frère (une chambre individuelle, une console-vidéo, le respect des garçons de la cité). Il semble bien difficile de ne pas souscrire aux bénéfices de cette violence, légitime dans un système de domination où la violence permet de se faire respecter. Après nous avoir fait entrevoir la violence incontrôlée de Marieme, giflant sa sœur cadette comme elle avait elle-même été giflée par son frère aîné, Sciamma montrera ensuite comment elle reprend son contrôle, symbole de résistance à la violence physique. Il s'en suivra un très beau plan rapproché sur la main de Marieme qui caresse la main de sa sœur, dans une tentative de réconciliation.

Alors qu'on lui reproche un esthétisme de « world cinéma » transformant chaque plan en tableau académique (Malausa 2014), d'autres vont au contraire voir dans *Bandes de filles* un vrai dynamitage des clichés (Barlet 2014), un hommage aux luttes dans leur transversalité et un refus de la forme misérabiliste du pseudo-documentaire (Lalanne 2014), un film sans démagogie mais qui questionne et interroge (Le Gall 2014). Ce choix de mise en scène qui

accentue la beauté des visages et des mains permet un recul sur la violence vécue comme un état de fait pour montrer la force de résistance qu'elle offre et le danger des dérives possibles. Au lieu d'enfermer les personnages par des lignes verticales de barres d'immeubles grisâtres, la circulation se fait de manière horizontale et fluide, privilégiant passerelles et ouvertures, atténuant l'oppression des grands ensembles pour les propriétés graphiques utopistes qui étaient à l'origine de leur conception. Aux cris, explosions, grincements de voiture, Sciamma préfère un espace de sonorités impressionnistes (échos, réverbérations). C'est finalement cette esthétisation distanciée qui rappelle que la violence associée aux films de banlieue repose sur une construction esthétique renforçant les clichés médiatiques. La scène d'ouverture, entrée en matière efficace par le renversement qu'elle opère, délocalise le spectateur spatialement (des banlieues parisiennes au stade verdoyant et très éclairé de football américain). À la surprise du public, ce sont des jeunes filles qui jouent, groupe d'où émerge progressivement Marieme. De la violence collective recyclée par le cadre du sport, nous proposons de voir comme message dans la fin du film la résilience qui permet de vaincre l'engrenage de la violence. Celle-ci est recyclée en force intérieure contrôlée, grâce à la détermination, permettant la mobilité sociale et géographique et l'affirmation identitaire. « Qui c'est » ? questionne l'interphone alors que Marieme reste silencieuse au pied de son immeuble. Elle semble hésiter à revenir dans cette famille, malgré le contexte de violence, pour finalement sortir du cadre sur fond vert (une ouverture vers un ailleurs) afin de mieux de nouveau y entrer, le visage déterminé, le corps en mouvement, prête à revêtir de nouvelles identités hypothétiques hors cadre.

Ce film part en définitive du contexte de la banlieue pour aller vers l'universalité du passage de la rébellion à la liberté. Il réussit surtout à parler de la violence sans recourir à la violence des images. Privilégier la bande sur le gang est une des tendances actuelles (*Foxfire*, Laurent Cantet, 2012 ; *Eastern Boys*, Robin Campillo, 2014), « l'expression d'une énergie et d'une innocence politique » selon Rigoulet (2014) : alors que le gang participe à la violence

urbaine, la bande a permis à Marieme de rendre possible la mise entre parenthèses de cette violence. Elle offre une ponctuelle mais nécessaire vision du monde en partage qui permet à l'individu de sortir du groupe renforcé dans ses choix individuels sans tomber dans le repli communautaire.

Les films de guerre : violence intériorisée et espaces utopistes

Le cinéma classique hollywoodien s'est appuyé sur les genres, dont le film de guerre, pour cadrer l'expérience de la violence. En France, pour dépeindre la violence coloniale refoulée, on assiste à une vague de films historiques qui reprennent les conventions et les codes de ces films de guerre (Higbee 2013). Rachid Bouchareb par exemple (*Hors-la-loi*, 2010) propose une vision historique partisane pour contrer la version officielle de l'histoire coloniale. La portée politique contemporaine de la thématique de la violence coloniale est finalement neutralisée par le choix d'une forme associant la violence à un grand spectacle cadrée par le genre même du film de guerre. Au contraire, le *New French Extremism* se joue des frontières de genres pour dé-familiariser les assises morales, déplacer les angoisses dans des catégories fluides (Beugnet 2007).

Le *New French Extremism* semble avoir d'ailleurs dédaigné le film de guerre, sauf dans quelques cas dont le très récent film de Damien Odoul (*La Peur*, 2015), qui filme les hallucinations cauchemardesques des tranchées de 14-18 en caméra subjective. Mais peindre la peur viscérale génère une frayeur qui n'autorise aucune distance cathartique puisque le public foudroyé est déjà hors-jeu à cause de l'excès de violence : « on est prisonnier des images comme on l'est de la violence. Plus encore : on l'est également de l'image qu'on a de la

violence » comme l'écrivait avec justesse Mongin (1996, 20). Dans cette section, nous prendrons comme exemple la représentation de la première guerre mondiale, dont 2014 a marqué le début des commémorations, pour montrer comment certains films détournent l'horizon d'attente du spectateur (combats violents, tranchées infernales, déflagration des corps) pour proposer la mise en scène d'une violence intériorisée. Ce conflit, étroitement associé aux avancées de la chirurgie et de la psychanalyse en réponse à une violence aux conséquences physiques et mentales extrêmes, s'est révélé, paradoxalement, particulièrement propice à l'émergence d'une violence intériorisée. Les réalisateurs ont notamment laissé les tranchées en hors-champ pour se concentrer sur les conséquences du conflit : la défiguration dans *La Chambre des officiers* (2001) de François Dupeyron, et les convulsions corporelles et la déstructuration mentale dans *Les Fragments d'Antonin* (2006) de Gabriel Le Bomin. Si la défiguration et l'hyperréalisme des corps souffrants sont des motifs du *New French Extremism*, Dupeyron et Le Bomin s'intéressent plus à la désocialisation engendrée par les combats dont la violence est mise à distance puisque décontextualisée dans un espace-temps protecteur qui permet de résister: la chaleur des hôpitaux et les souvenirs de femmes aux noms symboliques (Clémence au beau visage qui permet au personnage défiguré de Dupeyron d'oublier la souffrance et la laideur du présent, Madeleine qui offre à Antonin des souvenirs apaisants et reconstitueurs comme le permettait la madeleine de Proust). Leurs films reposent sur la recreation d'un lien social grâce à la médiation d'un visage féminin qui offre ainsi un masque utopiste, imaginaire, posé sur la défiguration et la déflagration. Si les productions antérieures à ces films étaient placées sous le signe de la victimisation, la souffrance individuelle entraînant « 'l'émotion morale' qui correspond à une dépolitisation de la société » selon les conclusions de Laurent Véray dans *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène* (2008, 21), il nous semble que certains films récents, en mettant en scène le travail de guérison, d'acceptation, permettent de recycler la violence en évitant toute moralisation.

Le retour de la rigueur militaire comme thème cinématographique est symptomatique d'une société en quête de cadres pour contrer la violence généralisée. Les films de guerre deviennent films d'apprentissage pour contrôler la violence dans toutes les situations, ce qui explique pourquoi certains réalisateurs vont préférer au contexte précis des conflits historiques des contextes plus utopistes, idéalisant un autre espace social. Bertrand Bonello, par exemple, pour son film *De la guerre* (2008) s'inspire du traité de stratégie militaire du même nom (Carl von Clausewitz, 1832). Il met en scène son double, Bertrand, un réalisateur dépressif qui n'arrive plus à créer ni à faire face aux pressions économiques et administratives de la société. Il s'enferme dans le manoir d'une secte pour apprendre l'art de la guerre et retrouver le plaisir de vivre au-delà de son angoisse. Subissant une initiation rigoureuse dans cet espace communautaire utopiste, Bertrand devra notamment se battre contre des personnages imaginaires symboles de violence cinématographique comme le Colonel Kurtz associé à la guerre du Vietnam dans le célèbre film de Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979). Bertrand mime les gestes du combat sans adversaire visible. Malgré l'incongruité de la scène où domine le silence reposant de la forêt, le personnage (comme certainement une grande partie du public) redécouvre le plaisir du mouvement silencieux, de la danse et sa transe libératrice. C'est en apprenant à faire le vide que Bertrand le personnage recycle sa violence intérieure en chorégraphie et Bertrand le réalisateur la violence du cinéma. Le spectateur est invité à voir *au-delà* des images de guerre un conflit intérieur avec ces images mêmes de violence, au contraire des films de guerre qui n'ont fait jusqu'alors que renforcer la violence *au* cinéma par la violence *du* cinéma.

L'art militaire peut offrir une solution pratique pour maîtriser la violence et ainsi répondre aux angoisses contemporaines s'il est intégré dans une mise en scène qui fait du spectateur non plus un otage mais un complice *au-delà* de la violence. Ce sera notamment le message du film de Thomas Cailley (*Les Combattants*, 2014), autre exemple étayant notre thèse

d'un cinéma à la violence intériorisée prenant cette fois pour cible les films catastrophes. Madeleine, l'héroïne du film, ne jure que par le régiment spécial de l'armée de Terre pour se préparer à une fin cataclysmique imminente (guerre de religion, dérèglement climatique ou autre, dans une longue liste à prendre avec humour). Quant au personnage d'Arnaud, qui nous est présenté impassible face aux programmes de survie télévisuels, il décide de s'enrôler pour un stage militaire seulement pour les beaux yeux de Madeleine. Symboles de la jeunesse actuelle en proie au désarroi et désabusée, Madeleine et Arnaud représentent deux attitudes face à l'incertitude du futur. La rigidité militaire sied finalement au caractère accommodant d'Arnaud qui accepte tous les ordres, même les plus ridicules. Il intègre facilement les techniques de survie qui reposent sur la résilience, la double visualisation permettant de frapper en visant au-delà de la cible visible pour doubler la force de la frappe. Le spectateur peut ainsi y puiser des techniques d'auto-défense physiques et mentales. Pourtant, la fonction du personnage de Madeleine sera de ridiculiser ces exercices militaires inutiles en cas de grandes catastrophes. Intransigeante, tempétueuse, elle refuse la discipline de groupe dans laquelle elle n'a aucune confiance et privilégie la survie individuelle, le combat plutôt que la protection-défense. Ces exercices militaires peuvent s'interpréter comme des séries de vignettes comiques faisant se confronter le discours alarmiste et critique de Madeleine contre la discipline résiliente et candide d'Arnaud. Ils peuvent être également perçus comme une inversion ironique volontaire de la part du réalisateur de certains motifs récurrents du *New French Extremism*. À la place d'une violente défiguration, nous assistons par exemple à un atelier maquillage-camouflage. Arnaud passe amoureusement ses doigts sur le visage frustré de Madeleine en lui disant d'une voix romantique « casser les courbes du visage, effacer les formes du nez, la bouche, les yeux aussi, presque tout disparaît ». Cette stratégie décapante du décalage qui s'amuse des codes (film catastrophe, comédie romantique) se termine sur un brouillage audio-visuel typique du *New French Extremism* mais au lieu de violenter le spectateur avec les

lumières stroboscopiques des boîtes de nuit Cailley aveugle les spectateurs d'un nuage de fumée blanche féerique qui recouvre tout l'écran suite à un immense feu de forêt dans lequel seront pris Arnaud et Madeleine. À la place des vibrations des basses fréquences qui ont pour fonction de réveiller le corps passif du public, Cailley propose des nappes de sons synthétiques qui rajoutent à la féerie visuelle un univers sonore apaisant. C'est finalement Arnaud le gringalet qui réussira à porter le corps musclé de Madeleine à bout de bras pour la sortir de ce feu, puisant sa force dans l'amour plus que dans l'art militaire.

Ces espaces en retrait (bande, forêt, hôpital, manoir, no man's land) permettent aux réalisateurs d'initier leurs personnages et le public à des formes de résistances intérieures *au-delà* d'une violence subie pour contrer la violence environnante *au* cinéma et *du* cinéma ainsi que celle des médias, de la société. Ces espaces sont intégrés dans des films qui font référence à des contextes violents plus ou moins précis (de la banlieue aux conflits historiques) mais dont la violence graphique a été minimisée à l'excès, au contraire du *New French Extremism* dont l'enjeu est de faire ressentir viscéralement cette violence environnante au public mais au risque de la sidération. De tels films continuent d'alarmer notre société du danger face aux images violentes surmédiatisées qui entraînent, paradoxalement, soit la passivité soit le passage à un acte violent. Ils peuvent également se faire le miroir des angoisses souterraines de la société mais ils nécessitent bien souvent d'être décryptés intellectuellement alors que les dispositifs fusionnels du viscéral sur lesquels ils reposent brouillent la vision et empêchent la pensée. À la suite du *New French Extremism* et en contraste à celui-ci, voire en réaction, certains réalisateurs contemporains cherchent à mettre en scène une violence qui n'est plus refoulée ou sidérante mais recyclée en énergie renouvelée et contrôlée. Le public est de nouveau invité, et moins violenté, pour construire un « voir ensemble » intérieur, peut-être utopiste mais ressourçant *au-delà* de la violence. Ces films prennent ainsi position contre les images de violence dont ils montrent les limites sans pour autant renier leur réalité. Le spectateur n'est

plus otage de la violence *au* cinéma et *du* cinéma mais devient complice du réalisateur *au-delà* de la violence.

Références :

Bibliographie

- Barlet, O. 2014. “*Bande de filles* de Céline Sciamma. Au-delà des clichés.” *Africultures*, 22 Octobre. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12503>
- Bauer, A., and X. Raufer. 2002. *Violences et insécurité urbaines: les chiffres qui font réfléchir*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Beugnet, M. 2007. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Beugnet, M. 2011. “*The Wounded Screen*.” In *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Horeck, T., and T. Kendall, eds., 29-42. Edinburgh University Press.
- Bozon, S. 2012. “Le goût du récit.” In *L’Atelier des cinéastes : de la Nouvelle vague à nos jours*. Moure, J., Pasquier, G., and C. Schopp, eds., 95-119. Paris : Archimbaud-Klincksieck.
- Bouchareb, I. 2015. “Mathieu Kassovitz, 20 ans après *La Haine* : ‘Je n’aurais pas pu faire ce film aujourd’hui’.” *Konbini*, Décembre 2015. <http://www.konbini.com/fr/tendances-2/mathieu-kassovitz-20-ans-la-haine/>
- De La Valette, P. 2014. “Mathieu Kassovitz : ‘Dois-je réaliser *La Haine 2*?’” *Le Point*, 31 Octobre. http://www.lepoint.fr/cinema/mathieu-kassovitz-dois-je-realiser-la-haine-2-31-10-2014-1877420_35.php.
- Desbarats, C coord. 1996. *Violences du cinéma*. Rennes : ACOR.
- Durmelat, S., and S. Vinay, eds. 2012. *Screening Integration : Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*. Lincoln, NE, USA: University of Nebraska Press.

Franck-Dumas, E., and D. Péron. 2014. "Céline Sciamma : 'Les grands films libèrent des territoires plutôt qu'ils ne les occupent'." *Libération*, 17 Octobre.

http://next.liberation.fr/cinema/2014/10/17/les-grands-films-liberent-des-territoires-plutot-qu-ils-ne-les-occupent_1124324

Frau-Meigs, D., and S. Jehel. 1997. *Les Écrans de la violence : enjeux économiques et reponsabilités sociales*. Paris : Économica.

Hargreaves, A.G. 1995. *Immigration, 'Race' and Ethnicity in Contemporary France*. London : Routledge.

Hargreaves, A.G. 2007. *Multi-Ethnic France. Immigration, Politics, Culture and Society*. London : Routledge.

Higbee, W. 2007. "Locating the Postcolonial in Transnational Cinema: The Place of Algerian Émigré Directors in Contemporary French Film." *Modern and Contemporary France*, 15.1, 51-64.

Higbee, W. 2013. *Post-Beur Cinema: Maghrebi-French and North African Émigré Filmmaking in France since 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Jullier, L. 2008. *Interdit aux moins de 18 ans : morale, sexe et violence au cinéma*. Paris : Armand Collin.

Lacape, C. 2015. "Un coup de gueule du président de l'ACAD/ Odieux Audiard, Dupant Dheepan." *Association des Consultants en Aménagements et Développement des territoires*.

<http://www.acad.asso.fr/un-coup-de-gueule-du-president-de-lacad/>

Lalanne, J.M. 2009 *Les Inrockuptibles*, Novembre 25 (dossier de presse consulté à la Cinémathèque française).

Lalanne, J.M. 2014. *Les Inrockuptibles*, Octobre 22 (dossier de presse consulté à la Cinémathèque française).

- Le Gall, P. 2014. "Céline Sciamma : 'J'ai filmé la banlieue et des filles qui se cherchent'." *Le Figaro*, 23 Octobre. <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/10/23/03002-20141023ARTFIG00135-celine-sciamma-j-ai-filme-la-banlieue-et-des-filles-qui-se-cherchent.php>
- Malause, V. 2014. "*Bande de filles* de Céline Sciamma : un girl-movie faux et ridicule." *L'Observateur*, 10 Octobre. <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1253097-bande-de-filles-de-celine-sciamma-un-girl-movie-faux-et-ridicule.html>
- Milleliri, C. 2011. "Le cinéma de banlieue : un genre instable." *Mise au point*, 8 Aout. <http://map.revues.org/1003>
- Mongin, O. 1996. "Les violences du cinéma : de l'expérience à l'état de nature." In *Violences du cinéma*. Desbarats., C coord., 16-32. Rennes : ACOR.
- Mongin, O. 1997. *La Violence des images : ou comment s'en débarrasser?* Paris : Seuil.
- Mucchielli, L. 2001. *Violence et insécurité: fantasmes et réalités dans le débat français*. Paris : La découverte.
- Mulvey, L. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Palmer, T. 2011. *Brutal Intimacy: Analysing Contemporary French cinema*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Pireyre, R. 2015. "Voyage en terre inconnue." *Critikat*, 26 Aout, <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/dheepan.html>
- Rigoulet, L. 2014. "De Laurent Cantet à Céline Sciamma, le cinéma français passe par la bande." *Télérama*, 10 Octobre. <http://www.telerama.fr/cinema/de-laurent-cantet-a-celine-sciamma-le-cinema-francais-passe-par-la-bande,118343.php>
- Sellier, G. 2011. "Don't Touch the White Woman. *La Journée de la jupe* or Feminism at the Service of Islamophobia." In *Screening Integration : Recasting Maghrebi Immigration in*

Contemporary France. Durmelat, S., and S. Vinay, eds., 144-160. Lincoln, NE, USA:

University of Nebraska Press.

Tessé, J.P. 2015. "Cinq jours en France (choses vues et entendues)." *Cahiers du Cinéma* n°

708 Février, 8-12.

Tarr, C. 2005. *Reframing Difference : Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester

University Press.

Todd, E. 2015. *Qui est Charlie ? Sociologie d'une crise religieuse*. Paris : Seuil.

TroisCouleurs. 2015. "Dheepan : Notre entretien avec Jacques Audiard ». *TroisCouleurs*, 26

Aout. <http://www.troiscouleurs.fr/2015/08/dheepan-notre-entretien-avec-jacques-audiard/>

Véray, L. 2008. "La représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre de 14-

18." In *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Gauthier, C., Lescot,

D., and L. Véray, eds., 17-44. Paris : Complex.

Zabunyan, D. 2015. " L'usage de l'horreur. " *Cahiers du Cinéma* n° 708 Février, 60-64.

Filmographie

Ameur-Zaïmeche, R. 2001. *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?*

Ameur-Zaïmeche, R. 2006. *Bled number one*.

Ameur-Zaïmeche, R. 2008. *Dernier maquis*.

Anger, C. 2014. *La Prochaine fois je viserai le cœur*.

Audiard, J. 2015. *Dheepan*.

Besson, L. 1994. *Léon* Bonello, B. 2008. *De la guerre*.

Bousman, D.L. 2006. *Saw III*.

Cailley, T. 2014. *Les Combattants*.

Campillo, R. 2014. *Eastern Boys*.

Cantet, L. 2008. *Entre les murs*.

Cantet, L. 2012. *Foxfire*.

Carax, L. 1999. *Pola X*.

Coppola, F.F. 1979. *Apocalypse Now*.

Craven, W. 2000. *Scream 3*

Demme, J.1991. *The Silence of the Lambs*.

Denis, C. 2001. *Trouble Every Day*.

Dumont, B. 2009. *Hadewijch*.

Dupeyron, F. 200. *La Chambre des officiers*.

Estrougo, A. 2007. *Regarde-moi*.

Faucon, P. 2001. *Samia*.

Genestal, F. 2000. *La Squale*.

Hamdi, N. 2008. *Des poupées et des anges*.

Kassovitz, M. 1995. *La Haine*.

Kechiche, A. 2004. *L'Esquive*.

Le Bomin, G. 2006. *Les Fragments d'Antonin*

Lilienfeld, J-P. 2008. *La Journée de la jupe*.

Nakache, O et Toledano, E. 2011. *Intouchables*.

Noé, G. 2002. *Irréversible*.

Nolan, C. 2012. *The Dark Knight Rises*.

Odoul, D. 2015. *La Peur*.

Pinoteau, C. 1980. *La Boum*.

Richet, J-F. 1997. *Ma 6-T va crack-er*.

Richet, J-F. 2008. *L'Instinct de mort. L'Ennemi public n° 1*.

Sciamma, C. 2014. *Bande de filles*.

Stone, O. 1994. *Natural Born Killers*.

Tarantino, Q. 1994. *Pulp Fiction*.